

SLIKAR GOJMIR ANTON KOS

Dr. Stane Mikuž

Ob šestdesetletnici slikarjevega rojstva je Moderna galerija v Ljubljani priredila meseca maja letos retrospektivno razstavo, ki je obsegala 62 oljnatih podob. Težišče razstave je bilo usmerjeno na Kosovo ustvarjanje v zadnjih letih, njegovo prejšnje delo pa je bilo predstavljeno v skrbnem izboru tako, da so bila vrata v svet Kosovega, skoraj štiridesetletnega slikarskega oblikovanja, obiskovalcem in prijateljem njegove umetnosti na široko odprta. Gojmir A. Kos spada danes med osrednje stebre slovenskega slikarstva in je bila zato njegova razstava za vsakogar, ki spoštuje ter ljubi resnično umetnost, veliko doživetje, hkrati pa tudi oddih in olajšanje, kakršno sproži zvesto in solidno delo v današnjih, likovno zelo problematičnih časih.

Slikar Gojmir A. Kos je bil rojen leta 1896 v Gorici. Istega leta je prijel na svet v Ajdovščini Veno *Pilon*, dočim je vodja našega ekspresionizma, France *Kralj*, leto dni starejši (1895). Po generacijski pripadnosti bi torej Kosovo slikarstvo nekako moralo iti po istih potih, kakor ono njegovih tovarišev. Toda zgodilo se je drugače. Kosovo slikarstvo je že v svojih začetkih temeljilo na *realističnih* osnovah, katere je slikar v svojem kasnejšem razvoju variiral ter izpopolnjeval, zapustil pa jih ni v bistvu do današnjega dne. Od leta 1915 do 1919 je Kos študiral slikarstvo na dunajski Akademiji pri prof. R. Bacherju in Schmidtu. Vpliv učiteljev na učence je po navadi močnejši, kakor se na splošno priznava, posebno če bodoči slikarji vztrajajo dalj časa na isti umetnostni instituciji. Problem izvora Kosovega slikarstva bi verjetno v marsikateri navedenosti uspešneje razvozlati, če bi nam bila dostopna dela n. pr. R. Bacherja. Žal poznam v reprodukciji samo eno njegovo podobo, in sicer »Mater dolorosa«, ki je bila svoj čas last cesarske hiše.¹ Upodobljena je Marija, sedeča na klopi, s trnjevim vencem v naročju. Levo sedi Marija Magdalena, desno pa Janez Evangelist. Gre za nabožno snov, ki je oblikovana v smislu monumentalnega realizma, osebe so študije po modelih, toda s pomočjo novodobnega patosa in psiholoških oznak dvignjene v višji, nevsakdanji svet. Če se je ostalo Bacherjevo slikarstvo gibalo v istih vodah, potem bi mladi Kos poleg *prirojenega* smisla za realizem mogel najti v profesorjevem delu potrdilo za svojo nadaljnjo pot. Bacherjeva »Mater dolorosa« je po slogu zelo podobna slikarstvu

¹ L. Hevesi: Österreichische Kunst des XIX. Jahrhunderts, Leipzig 1903, str. 505.

A. Feuerbacha; ob tem imenu pa se moramo nujno spomniti na našega J. Wolfa ter na njegovega učenca J. Šubica. Kosovo tradicionalnost in njegov poseg nazaj k slikarstvu Šubicev, kakor je to ugotovil R. Ložar,² si bomo mogli torej razlagati iz Kosovih študijskih let, ne pa po nenaravni poti lastnega iskanja, ko si je ustvarjal lastno slikarsko govorico. Drugo vprašanje je, kako je vplivalo na mladega slikarja *okolje*, v katerem se je »likal«. Leta 1918 sta na Dunaju umrla dva slikarja: Gustav Klimt in pa Egon Schiele. Kos je bil tedaj v predzadnjem letniku. Klimt je bil nekronana glava dunajske secesije in njegov ornamentalno-linearni slog je vplival tedaj daleč izven meja dunajskega umetnostnega območja. Res se je secesija v devetnajstih letih že precej obletela — mladi rod je odhajal na ekspresionistične podvige — vendar je bila s svojo prizadevnostjo v umetni obrti, arhitekturi in slikarstvu še vedno odločujoč činitelj na Dunaju.

Leta 1918 je Kos naslikal »Vodo«. Upodobil je brzico, ki se spušča v kotanjo, kjer se voda spreminja v šumeče pene. Izrez podobe je dokaj pogumen, gre pravzaprav le za študij vodnega gibanja, kar je bilo značilno za mladega študenta, ki si je z veliko prizadevnostjo osvajal vidni svet. Naslikal je vijugasta pota valov ter jih *linearno* poudaril, skozi čisto vodo pa je vidno dno, po katerem je razsuto kamenje. Linearna igra valov, vodni mehurji in kamenje na dnu nam dajo podobo, kakršne je ustvarjal G. Klimt, le da je ta svoje ornamentalne vizije prenašal v *sferična* območja, Kos pa jih je poiskal na realni zemlji. »Voda« je spomin na Klimta, zapisan ob neposredni naravi, ki slikarju ne bo dovolila izletov v višje fantazijske regione. Še važnejši kot Klimt je za oblikovanje Kosovega mladostnega dela Egon Schiele. Schiele se je spočetka razvijal pod Klimtovim vplivom, kasneje pa si je izgradil svoj lastni slikarski slog, ki je že močno *ekspresionističen*. Dočim so Klimtovi ženski akti nekaki fantomi, ki so še ohranili svojo lepoto pa tudi čutnost, se pri Schieleju žena spremeni v bitje, ki ima mnogo opraviti s svojo razrvano in histerično notranjostjo, njena zunanost pa je zaradi tega postala nelepa, deformirana in včasih celo groteskna. Modeli so ženske iz polsveta, nekake akrobatke in plesalke, njihova eksaltirana psiha oživlja telo, od prstov na rokah in nogah do glav z ostrimi in vprašujočimi očmi. Prezgodaj umrli slikar je bil poln silovitega nemira. Ne samo da je deformiral človeško telo s tem, da je ostro poudarjal posamezne telesne partije, tudi poze so nenaravne, postavljene v najbolj različne perspektivne skrajšave, kajti slikar je bil nezadovoljen tudi s konven-

² R. Ložar, Umetnost 1938.

³ Prim. mapo Schielejevih risb, Wien 1917.

cionalno upodobljenim *prostorom* ter je hotel razbiti tudi ta likovni element. Prvine Schielejevega slikarstva moremo najti tudi v Kosovem slikarstvu. »Portret V. N.« (leta 1920) vsebuje mnogo Schielejevih potez. Upodobljena je žena, sedeča sključeno na kanapeju. Z levico (nenaravno razporejeni prsti!) se opira na preprogo, desnica ji počiva v naročju. Žena je sklonjena proti desni, njena glava pa je zasukana v levo in rahlo dvignjena. Izrazite, ostre oči strmijo v gledalca. Križanje smeri telesa in glave, obleka, ozek pas svetlobe ozadja, ki poudarja konturo — vse to izredno spominja na avstrijskega slikarja. Podobno se oglašča njegova groteskna nota na podobi »V gostilni« (1928). Gesta z desnico moža na desni pri mizi, dolgi, »govoreči« prsti, grimase obraza, smeh njegovega tovariša na levi spominjajo na Schieleja. Močno ekspresivno sta pojmovana tudi »Dva akta« (1928), tako po svoji postavitvi v prostor kakor tudi po razdrobljenem načinu poudarjanja posameznih telesnih partij. In naposled ne pozabimo! Vse te podobe imajo temno ozadje, od katerega se odbijajo svetlejši človeški liki, ki pa tudi niso obravnavani v realističnih barvnih tonih, marveč prevladujejo sive, rjavkaste barve, pomešane z belo-kolorit, ki je značilen za ekspresivno usmerjene slikarje avstrijske in nemške šole.

Leta 1919 je mladi slikar objavil toplo napisano in zanimivo študijo o švicarskem slikarju Ferdinandu Hodlerju.⁴ Ob delih tega slikarja, ki je v času Kosovega zorenja veliko pomenil, je avtor napisal nekaj misli, ki so dragocene za njegov tačasni umetnostni credo. Tako poudarja, da je Hodler »v borbi z življenjem... prodrl do njegovega bistva, prodrl je njegov zunanji zid, stopil pred njegove večne zakone,« — misel, katero je slikar skušal realizirati v svojih ekspresionistično nastrojenih podobah. »Na splošno se v našem času naturalizmu nasproti udejstuje zopet moč volje in ustvarjanja iz samega sebe« — besede, ki jasno pričajo o slikarjevem antinaturalističnem programu. In naposled razmišlja o monumentalnem slikarstvu (rdeča nit in permanentno Kosovo hrepenenje!): »Ali pa more nastati monumentalna umetnost? Neka enotnost duha preveva umetnost prejšnjih dob, a te umetnosti iščemo zastoj v naših dneh, kajti preveč mnogolično je življenje našega časa in preveč različnih svetovnih naziranj obstaja, da bi mogla nastati umetnost, prežeta enega duha.« Negativna ugotovitev sicer, toda v Kosovem slikarskem razvoju lahko opazamo neprestane poizkuse najti poti do velikega slikarstva, doker ga ni realiziral v podobah za vladno palačo (1939, 1940). In pri tem mu je mnogo pomagal spomin na Ferdinanda Hodlerja!

⁴ Dom in svet, 1919, str. 135 sl.

Našteli smo nekaj prvin, ki so soodločale pri nastanku zgodnjega Kosovega slikarskega sloga. Sedaj si ogledajmo še tehnični način njegovega slikarstva. Kos ljubi širok, drzen zamah s čopičem ali nanašanje barve z lopatico (ali oboje!). Barve nalaga drugo poleg druge, tako da se šele v gledalčevem očesu zlijejo v enoto. Ta način slikanja da se je Kos naučil pri naših impresionistih.⁵ Toda to je vprašanje! Nemško slikarstvo zadnjih desetletij 19. stoletja je že dobro poznalo ta način slikanja in ga je s pridom uporabljalo (n. pr. L. Corinth, M. Slevogt). Kokoschka, ki je bil Schielejev sošolec na dunajski šoli za umetno obrt, je kasneje, ko se je opredelil za ekspresionizem, uporabljal tudi način slikanja s širokimi zamahi čopiča skupaj z uporabo lopatice.⁶ Pozabiti tudi ne smemo, da je Kos leta 1925 živel in študiral dalj časa v Berlinu, kjer se je mogel s to tehniko temeljito seznaniti, in dejansko zasledimo v njegovem slikarstvu šele po tem letu ono izrazito pastozno nanašanje barv, drzne, bravurozne poteze s čopičem in doslednejšo uporabo lopatice.

Leta 1925 je G. A. Kos študiral notranjo *opremo* pri arh. Krämerju v Berlinu. Kaj ga je nagnilo v ta študij, koliko se je tu izpopolnil kot slikar, ne vemo. Ali je slikarja vodilo k arhitektonskemu ustvarjanju naravno nagnjenje do *dekorationosti*, ki je tu dobilo potrdilo in odvezo, ali je morda tu dojel bistvo svoje umetnosti, ki je zrastle iz občutja arhitektonske monumentalnosti — to so vprašanja, ki bi zahtevala podrobnejše analize. Ko govorimo o Kosovem slikarstvu, poudarjamo njegov *kolorit*, tehnični *način* slikanja, slikarjeve vzore in boje za *realistično obliko*, kateri je ostal skozi vse dosedanje ustvarjanje zvest, radi pa pozabljamo na neko splošno veljavno karakterizacijo njegovega slikarstva. Da se ne bom izgubljal v nepotrebnih duhovičenjih, bom navedel besede, s katerimi slikar sam označuje svoje slikarstvo. »Zame je slikarstvo igra oblik in gmot, njih kontrastiranje, njih ritem in harmonija; to velja tudi za barve... Moje slikarstvo je nemara bliže *arhitekturi* kakor poeziji, od tod pretehtanost vseh njegovih sestavin, zlasti še *zgrajenost kompozicij*.⁷ Toda to ni neka pusta, brezdušna matematika, to je tista notranja zakonitost, ki daje umetniški pomen tudi arhitekturi.«⁸ Če je kdaj kaka definicija zadela žebelj na glavo, potem jo je ta, katero je sam o svojem slikarstvu napisal G. A. Kos. Slikarja zanimajo torej: igre oblik in gmot, kontrasti, ritmi, harmonija (vključene so barve) — torej slikarski *elementi*, ki so neodvisni od določenih objektov (snovi!) in ki so že sami po

⁵ Iz. Cankar: Gojmir Anton Kos, Moderna galerija, Ljubljana 1951.

⁶ Prim. Die bild. Künste, II. Jahrg., 1919, str. 254.

⁷ Podčrtal avtor članka.

⁸ Cit. Karel Dobida, Uvod v katalog razstave G. A. Kosa. Ljubljana 1956, str. 10.

sebi zanimivi ter vredni slikarskega upodabljanja. Iz teh prvin gradi Kos svojo slikarsko »arhitekturo«, ki pa seveda ni »brezdušna matematika«, saj stoji za njo človek, v katerem žari umetnostni genij ter od njega pogojena ustvarjalna sila. Je pa to prepričanje skrajno *objektivnega* značaja, od tod tudi močne intelektualne prvine, ki pa se vendarle tu in tam prekrijejo s tančico poetičnega razpoloženja, kakor bomo to videli kasneje. Poglejmo sedaj posamezne arhitektonske člene te sijajne Kosove slikarske palače.

1. *Figuralna skupina*. V članku o slikarju F. Hodlerju je naš slikar raznišljaj tudi o monumentalnem slikarstvu ter o možnosti njegovega uresničevanja v todobnih časih. Zaradi razdrobljenosti zdanjih dni, ugotavlja slikar, ne more nastati umetnost, ki bi bila »prežeta enakega duha«. In vendar se je Kos v vsem dosedanjem razvoju nenehoma poizkušal spopasti z vêlikim slikarstvom. Slikarju, ki je verjetno *rojen* realist, mojstru, ki razpolaga z izrednim slikarsko-stavbarskim darom, ni sodobno slikarstvo, ki se je oklenilo nadrobnosti ter jih do naveličanosti in absurdnosti analiziralo, moglo zadostovati. Kos je hotel *komponirati* in ne samo raziskovati, hotel je zgraditi kozmos, ki ne bo zadovoljen le sam s seboj, marveč ki bo oddajal lepoto in pomembnejšo govorico tudi okolici. Te slikarske težnje so popeljale slikarja v tradicijo; Kos se je pri oblikovanju figuralnih kompozicij zavestno naslonil na pretekla slikarska obdobja. Tako moremo opaziti v njegovem slikarstvu visokorenesančne in baročne kompozicionalne prvine. »V gostilni«, ki je podoba Kosovega ekspresionističnega »Sturm und Drang-a«, se je slikar, adekvatno razgibani sceni, odločil za diagonalno skupino. Obe figuri pri mizi sta postavljeni v diagonalni pozi s smerjo od desne proti levi, povezava s prostorom pa je grajena s strežajko, ki je s kretnjo telesa postavljena v nasprotno smer (od leve na desno). V sliki »Dva akta« je žena v ospredju postavljena vzporedno z idealno ploskvijo slike, akt v ozadju pa je nakazal odločno diagonalno v prostor. Poslej se je v Kosovem slikarstvu pričela pojavljati tudi trikotniška oziroma piramidalna skupina, ki je po svoji notranji zgradbi večkrat precej komplicirana, kakor se je že slikar odločil, da bo razmestil posamezne slikarske predmete. Taka je podoba »Možaki« (1932). Upodobljena je gruča mož, ki sedijo okrog mize, pijejo in se pogovarjajo. Ozadje je temno in nerazčlenjeno, tako da se izrazito piramidalna skupina ostro odbija od nevtralne stene. Ta visokorenesančna skupinska pridobitev je tudi povsem v skladu s formalnimi rezultati, katere je slikar na podobi razvil. Gre nasproti prejšnjim podobam za mnogo doslednejši *realizem*, obrazi niso več groteskni, marveč individualizirani, tudi gibanje se je umirilo in je prešlo v nedeljsko tovariško kramljanje. Tudi posamezna človeška figura se je podredila

linearnemu trikotniškemu liku, o čemer nam priča »Vrtnarjeva hčerka« (1937). Deklica sedi na mizi ob visoki cvetlici, poze telesa, glave in desnice pa tvorijo trikotniške obrise. Tako je polagoma zorela Kosova figuralna skupina, dokler ni prestala odločilne preizkušnje v velikih podobah za vladno palačo na teme iz slovenske zgodovine. Kos je tedaj zmagal na natečaju in se je z veliko prizadevnostjo lotil težavnega in zaradi formatov nevhvaležnega posla. Sedaj je prišlo do veljave slikarjevo »arhitektonsko« občutje in znanje in pa poznavanje skupinskih problemov, katere mu je posredovala tradicija. Leta 1939 je dovršil skupino »Umetitev na Gosposvetskem polju«. V sredi podobe sedi na knežjem kamnu kmet in postavlja vprašanja pred njim stoječemu knezu. Za kmetom stojijo njegovi tovariši, za knezom pa spremljevalci. Levo zaustavlja straža radovedno množico, desno so pripeljali gonjači obredni živali, konja in govedo. Kos je razdelil figuralno kompozicijo na tri dele: na osrednji prizor in na krili — kar v bistvu ustreza staremu principu *triptihona*. Triptihon je bilo vodilo slikarjevo, in prav ta način, kakršnega ni v tem času poznal nihče razen Kosa, je dal podobi prehtanost in jasno preglednost. Zastava na desni in sulice stražarjev na levi delujejo kot okvirji, ki ločijo med seboj table starih oltarjev. To odlično razumevanje naloge je Kos v kompozicijskem smislu izgradil do konca. K važnemu *srednjemu* prizoru se obe krili skupinsko dvigata od leve proti desni in obratno, tako da je središče vsebinsko še bolj poudarjeno. Podobno rešitev je našel slikar na mnogo bolj razgibanem prizoru »Boja pri Krškem« (1940). Tudi tu je razdelitev izvršena po principu triptihona, s poudarjeno osrednjo skupino, kjer se odloča usoda boja in vsega kmečkega upora. Krili pa se sedaj ne dvigneta od robov slike proti sredini, marveč *padata*, kar daje središču še večji poudarek in usodno težino. Tudi tak način razporeditve kompozicij na krilih v odnosu do srednje table in skupine so poznali stari mojstri že v 15. stoletju; na tej podobi pa ga je odlično uporabil tudi naš slikar. Poleg ureditve skupin je seveda Kos razvil človeško figuro v kubični polnosti in prepričljivosti, pravilno jo je postavil v prostor, kar je vse bilo plod temeljitega in vestnega kompozicijskega študija dveh desetletij pred tem naročilom.

Po dovršitvi podob iz slovenske zgodovine, kjer je slikar lahko videl deloma uresničenje svojih davnih sanj in hrepenenja, pa Kosovo zanimanje za figuralno skupino ni prav nič popustilo. Že leta 1941 sta nastali dve sliki, in sicer »Deklice pri igri« in »Suzana«, kjer se je slikar vnovič lotil teh slikarskih problemov. Po slikah »Na obali« (1924) in »Kopalka«, kjer je človeške figure postavljал pred krajino (ki pa je v skladu z ekspresivnimi rjavimi toni aktov odmaknjena od resničnosti), je Kos študiral skupine predvsem v interjeru. Slike iz slovenske zgo-

vine pa so mu dale pobudo, da je postavil predmet svojega študija v krajinski izrez. Deklice pri igri se gibljejo na prostem, ob drevesu, v skladu z razgibano snovjo pa se je slikar odločil za križajoči se diagonalni, od katerih je poudarjena prva z leve proti desni. Tudi v sliki »Suzana« se je mojster poslužil *prostorne* diagonale, ki poteka z desne v prostor proti levi strani. Tudi tu je snov živahna ter temelji na presenečenju in strahu, tudi ta prizor se dogaja v krajini. Skupina je z obrati posameznih figur notranje povezana in izredno premišljena. Nadaljnja pot do reševanja vprašanj figuralne skupine pade v leti 1943 in 1944. V tem času so nastale tri slike. »Počitek na prostem« (I, II, III, po katalogu vse tri 1944 ?). Pri vseh treh podobah gre za enako temo, pred istim krajinskim ozadjem in skupino, ki je naslikana na vzvišenem prostoru v ospredju. V vseh treh podobah gre za *povezavo* skupine s krajino, ki s svojimi oblikami podpre in objame človeške like ospredja. Na »Počitku« iz leta 1943 je slikar upodobil dva moža in tri žene pri malici. Linearno vzeto je skupina zgrajena v trikotniku s položnima katetama, če odrežemo ležečemu možu gornji del telesa. Za trikotnik namreč tudi govori linija kamnoloma v ozadjju. Poleg tega lika pa je Kos poudaril še diagonalo z desne proti levi (poza in geste moža na desni, njegov odnos do žene, ki mu ponuja jabolko, nato se ponovi na ležečem možu na skrajni levi, ki menda zaradi skupinskih potreb deluje kakor lutka). V »Počitku« III (1944) pa je slikar skupino še bolj razgibal. Moža na levi s privzdignjeno glavo, ki se zdi, kakor da bi visela na niti, je sedaj položil na trato, tako da razkazuje gledalcu podplate, namesto sedeče ženske figure je upodobil stoječega moškega, ki si zastira pogled s slamnikom in nam kaže hrbet, desno stran podobe pa je zavzel mož s kitaro, ki podaja ženi majoliko. Mož s kitaro je v drznem, labilnem obratu in vnaša v kompozicijo zelo razgiban in drzen element. Osnovna skupinska črta je sedaj globinska diagonalna, ki poteka z desne proti levi. Spremenilo se je tudi ozadje. Kamnolom je sicer še nakazan, toda ne več tako izrazito, atmosfera je nejasna, prostor je poglobljen, vzvišeno mesto, kjer se ta družba mudi, je poudarjeno: globoko spodaj vidimo arhitekturo cerkve. Skupina je torej postala bolj živahna, bolj prepričljiva in vsklajena v harmonično enoto, vendar zapušča v nas vtis, da je slikar nadaljnje reševanje opustil ter ga prihranil za bodoče čase. Po vsem tem bi rekli, da je figuralna skupina ena najvažnejših sestavin Kosove slikarske umetnosti. S pomočjo tradicije in klasičnih skupinskih pomagal je iz ekspresionistično razporejenih del prispel do visoko kvalitetne realizacije snovi iz slovenske zgodovine, od tod pa išče dalje nova pota v znamenju večje razgibanosti in povezanosti skupin s krajinskim elementom.

2. *Krajina*. Če pomeni figuralna kompozicija v Kosovem slikarstvu enega najvažnejših arhitektonskih členov, potem bi krajini odmerili mesto, ki ga zavzema v arhitektonskem ustvarjanju *prostor* ali notranjščina kake stavbe. Kot zgodnji primer Kosovega krajinskega prizadevanja bi vzeli »Kmečko dvorišče« (1927). Slikar je upodobil pogled na kmečko dvorišče, ki je na levi in v ozadju zaprto z arhitekturo, zadaj je viden vrh griča, obraslega z drevjem, zgoraj nebo. Prostor je tektonsko zaključen v samem sebi, tu lahko že spričo motiva samega govorimo o »arhitektonski« gradnji določenega prostora. Vsi objekti so poenostavljeni v oblikah, taka je tudi tu uporaba barve. Poudarjeni so lokalni toni, škriljasta streha je svinčenosiva, belina zidu je zares bela, sence so težke in temne; nebo je sivomodro. V barvnem pogledu je podoba hladna, stvarna, kakršna je tudi v formalnem pogledu. Ta podoba sveta je mnogo bolj realistična kakor n. pr. krajina v sliki »Na obali«, toda prav ta pojmovna enostavnost kolorita jo še vedno uvršča med slikarjeva ekspresionistična dela. »Ceste v predmestju« (nastala istega leta) je, kar se tiče upodabljanja prostora, že mnogo bolj napredna. Slikar je upodobil ulico, ki se, spremljana od hiš in drevja, pogloblja naravnost proti ozadju. Sodeč po sencah ljudi, gre za poletni, opoldanski čas. Vkljub realistično pojmovanemu koloritu, kakršnega imajo cesta, arhitektura in drevje, je preko vse slike še vedno razprostrta neka siva koprena, ki ni resnična, kakor tudi ni resnična perspektiva poglobljuje se ceste. Zanimivo je primerjati to podobo z ono drugo, ki je nastala leta 1938 — gre namreč za isti motiv, le stalo umetnika je nekoliko spremenjeno in dnevni čas je drug. Za kakšen siloviti register oblik in barvnih tonov so se odprle umetnikove oči v borih enajstih letih! V prejšnji podobi so bile oblike stavb, cesta sama in drevesa poenostavljena, barvna skala še vedno nekam »abstraktna« in zelo revna, sedaj, leta 1938, pa je postal zunanji svet zelo zelo drugačen. Cesta je zaživela pred nami v mnogih nadrobnostih. Obrasla je z nizkim in visokim drevjem, stena hiše na desni je barvno bogato razčlenjena, sence so dobile poltone, cesta je obljudena, se pravilno pogloblja proti ozadju in nebo je zaživelo v različnih barvnih tonih. In kar je najbolj važno: celoten kolorit podobe je uglašen tako, da dobimo vtis, da se je v ta košček sveta naselila resnična *atmosfera*, ki spreminja oblike predmetov in daje ljudem možnost življenja. Tu se srečamo s tistim elementom v Kosovem slikarstvu, ki bo z njegovo pomočjo slikar tu in tam, morda proti svoji volji, postal pesnik. Toda povrnimo se nazaj v čas slikarjevega zorenja. Leta 1934 je nastala slika »Hiša pod hribom«. Je to motiv iz Poljanske doline, kjer se slikar večkrat mudi, tako da slikarski predmet dodobra pozna. Upodobljena je košata poljanska hiša z gospodarskim poslopjem,

v ozadju se dviguje temna hosta. Arhitektonska gradnja podobe je povsem jasna. Paralelno z robom slike, premaknjen v prostor, stoji razpotegnjeni pravokotnik kozolca. Za njim stoji kot na postamentu kubus hiše, levo je arhitektura, deloma zakrita z drevjem, zadaj gmota gozda. Sami arhitektonski elementi, nanizani drug za drugim, elementi, ki podarjajo svojo kubično razsežnost in hkrati tudi prostor celotne krajine. Kolorit je postal sedaj *kontrasten*, slikar namenoma poudarja realno eksistenco barve, kakor da bi s tem hotel podpričati svoj realistični umetniški nazor. Prvo srečanje z atmosfero, se mi zdi, je slikarju prinesla Dalmacija. Krasna podoba »Korčule« (1956) predstavlja malo mestoce, počivajoče ob morski obali pod vznožjem visokega hriba. Silno sončno žhtenje, ki se zaradi njega zdi, da se barva kar topi (R. Ložar), je slikarju onemogočilo kontrastnost tonov, ki so sicer doma v gorskem svetu Poljanske doline. Tu slikar prvikrat ni vedel kaj početi s hribom v ozadju in je vse skupaj šele s pomočjo tople atmosfere strnil v harmonično celoto. Poslej se toplina ozračja, združena z enako organizirano barvno skalo, ne poslovi več iz Kosovega krajinarstva. Nastala je »Sava s Šmarno goro« (1958), lepa in sočna v poletnem, širokogrudnem miru, istega leta je slikar ustvaril tudi »Cesto«, o kateri smo že govorili. V zadnjem času je Kos naslikal »Hišo v Budvi« (1955) ter »Medvode« (1955). V teh dveh pejzažih je slikar strnil vse svoje dosedanje slikarske izsledke. Krepko in neposredno stoji pred nami dalmatinska hiša, stvarna že po svoji arhitektonski »duši«, ki je lastna tamošnjemu stavbarstvu. Tej »arhitektoniki« se pridružuje še »pitoresknost« rdečih oken-skih loput, cvetoče drevje na cesti, sočno zelenilo hriba v ozadju in temna modrina neba. Izza griča se kot fantom počasi plazi bel oblak. In preko vsega močna sončna svetloba kakor raztopljeno svetlo zlato. Tu vidite, se mi zdi, je postal Kos pesnik. Radost do življenja spričo tega rubensovskega sveta, veselje, ki se izraža v širokem smehu, odmeva iz te podobe. To je poezija močne, zdrave zemlje, prav nič lirična, temveč epična, da bolj biti ne more. Podobno pesem je slikar zapel tudi v podobi »Medvode«. Naslikana je Sora, ki teče proti ozadju, v ospredju je peščina, še dalje vodni tok, drevje, grmovje, hiše in nebo. Barve so dosegle skrajno stopnjo intenzivnosti. Je to poletje s svojimi sočnimi, polnimi barvami, peščeni nasip se blešči kakor ribji trebuh. Iz vse podobe diha slavo-spev večni in nespremenljivi materi zemlji. Slikar Gojmir A. Kos je v krajini, pod vplivom vseobsežnosti narave, prodrl v najgloblje skrivnosti umetniškega ustvarjanja.

3. *Tihožitje*. Krajini smo v Kosovem slikarstvu odredili funkcijo upodabljanja prostora. Kakšno mesto pa pripada tihožitju, zvrsti, ki je v njegovi umetnosti zelo pogostna? Tihožitje bi primerjali v Kosovi sli-

karski palači z arhitektonskimi detajli, recimo *kapiteli*, kjer so že od nekdanj klesarji ustvarjali po lastni volji in z veliko mero svobode. Tihožitje je majhna stvar, toda lahko postane velika; te vrste podobe niso nikoli nesramne do naročnikov oziroma jih niti ne vprašajo za svet in mnenje. So to podobe, ki so zelo primerne za preizkušanje znanja, morda včasih tudi za eksperimentiranje, ali pa kar preprosto kličejo: lepe smo, vzemite nas! Tudi tihožitja so v Kosovem slikarstvu sledila vsem spremembam, ki jih je njegova umetnost prehodila v dolgih desetletjih, vendar ne kot pasivni spremljevalci, temveč marsikdaj kot pobudniki za nove slikarske smeri. V nobeni od doslej opisanih slikarskih panog se ni Kosov realistični slikarski nazor izpovedal tako dosledno kakor v tihožitjih. Pa tudi smer, ki obeta biti antipod dosedanjemu gledanju na slikarske predmete, je doma prav v nekaterih tihožitjih. Leta 1925 je nastala »Pelargonija«. Iz temnega ozadja se izvija cvetlica, rastoča v preprostem lončku. Naravne oblike listov je slikar pod vplivom ekspresionizma stiliziral, roža je izgubila svojo vitalnost in je zato dekorativna in kar se da »arhitektonska«. Poslej se je slikar bavil večinoma s kompozicijami, portreti in krajinami ter je še leta 1931 naslikal »Kruh in vrč«. Tu pa nimamo opraviti samo z realizmom, marveč z *verizmom*, povezanim z arhitektonskimi, kubičnimi oblikami. V podobi prevladuje izrazita dvojnost: bige v košarici (ki je stilizirana) so naslikane s tako vernostjo, da bi človek pomislil na pravljično o Apelu. Prt, na katerem stoji košek, pa je rojen iz težke gmote, tako nerada se je namreč tkanina zgubala. Semkaj prištejemo še izredno plastični vrč in kubične klade ozadja, pa smo po eni strani nekje na začetkih kubiistične slikarske smeri, po drugi pa v skrajnem realizmu. Leta 1934 je nastalo zatišje »Kruh in vino«. Arhitektonika te podobe je uglašena na velike oblike, ki pa se nič več suženjsko ne držijo predmetov, marveč so slikarsko sproščene in ponekod celo razkrojene. Tu je *barva* prevzela pričevanje o resničnosti. Slikarju je šlo za rumeno vino, ki proseva skozi steklo, za rjavo skorjo kruha, za belino njegove sredice itd. V letu 1938 je nastala vrsta pomembnih zatišij, katere lahko po koloristični problematiki uvrstimo h krajinam, ker se v njih pojavi atmosfera in z njo zvezana enovitost barvne mreže. To so podobe: »Cvetači«, »Cvetača s korenjem« in pa »Ribe in kozarec«. Slikarski predmet kot tak ne vzbuja pozornosti samo zaradi svojega specifičnega kolorita, marveč se je vskladil s prostorom in kompozicijo in daje besedo celotni slikarski zamisli. Harmonijo in obliko, barvo in kompozicijo je Kos dosegel v zatišju »Kruh in vino«, ki je nastalo natanko deset let za onim, ki smo ga prej omenili (1944). Ta podoba je lep primer, kako more tudi ta slikarska zvrst postati monumentalna. Prostor je jasen in dograjen. Predmeti so

smotrno razporejeni v njem, oblika se je oprijela predmetov, tu ni nikakršne nejasnosti več. Zmagoslavje realizma, barvno vsklajenega na enoten, galerijski ton! In kakšno slikarsko znanje tiči v tej sliki! Na steklenici z vinom je slikar naslikal *roso*, ki je legla na stekleno površino. Leta 1948 je nastalo »Tihožitje z dečkom«, ki je gotovo ena izmed najbolj mojstrskih slik na zadnji razstavi. V izložbenem oknu so razstavljene dobrote tega sveta. Od nekod se je znašel deček, ki zamišljeno gleda to pašo mladim očem. Levo zgoraj visi tehtnica. Tudi tu so likovni elementi dosegli tisto stopnjo sozvočja, ki jo lahko imenujemo virtuoznost. S kakšnim občutjem za kompozicijo je upodobljena *plastična* tehtnica, da obdrži ravnovesje slikovito obdelanim predmetom, ki so razstavljeni na polici. Tudi ta slika ima nekje v sebi tisti globoki odnos do širine, ki ji pravimo življenje. Posebno mesto v Kosovem slikarstvu pa pripada tihožitjem iz novejšega časa (1954—1956). Je to skupina podob, ki spada, če hočemo uporabiti moderni termin, k slikarjevi »vijoličasti pericidi«. V barvnem pogledu gre za roza in vijoličaste tone, ki prevladujejo, pojavlja se črna barva, predmeti izgubljajo realne oblike ali se stapljajo z ozadjem, draperija je obdelana nervozno in zelo širokopotezno, skratka, v svet slikarjevih tihožitij sta se naselila nemir in naporno iskanje novih izraznih možnosti. Omenil bi n. pr. »Tihožitje na stolu«! Razporeditev predmetov in način njihove obdelave je postal tako ploskovit, da bi morale forme samo še »zmrzneti«, pa bi imeli pred seboj podobo, kateri bi bil lahko za botra Georges Braque. Do tod je danes prišel v zatišjih slikar Kos. Ali bo stopil še korak dalje v abstraktni umetnostni svet? Tihožitje na stolu pravi: *da*, portret, ki visi na razstavi poleg njega, pravi: *ne!*

4. *Portret* ima za Kosovo slikarsko stavbo stanovanjsko odločbo in je njen lastnik, najemnik ali pa podnajemnik. Začnimo pri lastniku. Leta 1928 je nastal »Lastni portret s slamnikom«. Slikar se je upodobil viden nekako do pasu, oblečen je v telovnik in pisano srajco, na glavi ima slamnik. Slikar je sedel na klopi, nenadoma se je z gornjim delom telesa zasukal nazaj ter je pogledal v gledalca. Izraz obraza je jovialen, usta so se mu raztegnila v nasmeh, v bistrih očeh se mu iskrita posmeh in samozavest hkrati. Portret, ki je za mladostnega slikarja dokument prve vrste. Vse je nenavadno: težavna poza za slikanje lastne podobe, demokratična obleka, slamnik, to »arhitektonsko« pokrivalo, ki se kot rekvizit vleče skozi vse Kosovo slikarstvo, dušeslovni kontakt z občinstvom na nivoju »maske« — vse to je tipično mladostna iznajdba, ki hoče nekaj, kar gre mimo ustaljenih kolotečin, kar je v opreki z vsakdanjostjo in česar si navadni smrtniki ne morejo privoščiti. — S slikarskega stališča pa je podoba za čudo stvarna, naslikana tako, kakor da

bi jo ustvaril kak mojster iz druge polovice 19. stoletja. Leta 1949 je mojster zopet upodobil samega sebe. Slikar stoji viden do pasu, v frontalni pozi, v desnici drži čopič, levica je nevidna; oblečen je v slikarsko haljo, na glavi ima čepico. Zdi se, da je slikar prenehal s slikanjem, odstopil je od platna in se zamišljeno zazrl v svoje delo. Med obema lastnima podobama je razpetina dvajsetih let življenja, ko čas prinaša ljube in neljube spremembe, dogodivščine, skrb, veselje pa tudi žalost. Med obema slikama je tudi dobrih dvajset let neutrudnega in požrtvovalnega slikarskega ustvarjanja. Vse to je vtisnilo slikarju neizbrisni pečat in zato je nujna velika razlika med obema podobama. Sedaj je mojster opustil vsako pozo, mirno, a samozavestno stoji pred načeto ali dokončano podobo, desnica s čopičem je pripravljena za morebitno korekturo, njegov obraz pa je skoraj mrk. Oči so se kritično priprle, usta so stisnjena kakor v napetem premišljevanju. Slikarsko pa je podoba izrazito sproščena. Slikar stoji pred temnim ozadjem, ki ponekod sega v njegovo figuro, obraz je plastično modeliran, zato pa je draperija svobodno in bolj slikovito obravnavana. Tu so na slikarski ploskvi male lise in barvni madeži, ki dokončno ugласijo barvno harmonijo in ki včasih pri njegovih portretih vzbujajo videz, kakor da se podoba nahaja pod steklom. Na tak način doseže namreč slikar izredno svež ter lesketajoč se videz^o podob ter hkrati tudi povečanost dojma plastičnosti. Sedaj pa k ostalim portretom! Portretna žetev Kosovega slikarstva je na splošno precej bogata. Tu so podobe otrok, ki so pritegnile slikarja zaradi svoje mladostne miline in lepote, tu so mlada dekleta, vsa sveža in neposredna v svoji ženski vitalnosti (prim.: Oli 1942, Dekle z vazo 1943 itd.). Po navadi se je slikar lotil obrazov s plastičnimi sredstvi, telo in draperijo pa je obravnaval slikovito in svobodno. Leta 1946 je nastala »Deklica s harmoniko«, naslikana prav tako v znamenju plastičnega ter slikovitega kompromisa, ki pa je barvno izredno dognana in lepa. Tu je nadalje portret J. K. (1953), slika, katero je mojster naslikal z vidnim zanimanjem in zdravim realističnim gledanjem. V novejšo dobo spadata *reprezentativni* podobi F. K. in J. V. (1954, 1955), kjer je podobnost z modeli evidentna, slikarsko obravnavanje pa je že doseglo stopnjo virtuoznosti. Portretna umetnost slikarja G. A. Kosa dopolnjuje celotni lik njegovega umetnostnega ustvarjanja in ga že po temi sami drži v vodah realističnega slikarskega prepričanja.

5. *Sklep.* Umetnost slikarja Gojmira Antona Kosa je prehodila dolgo pot od ekspresionističnih poskusov preko zrelega realizma do praga sodobne, tako imenovane moderne umetnosti. V pričujoči študiji smo pokazali na nekatere razvojne faze Kosovega slikarstva ter smo ugotovili, da je njegova umetnost rastle iz močne umetnostne osebnosti.